

МІФОЛОГЕМА КОСМІЧНОЇ ІЄРОГАМІЇ В ПОЕЗІЇ ВІСІМДЕСЯТНИКІВ

Статтю присвячено проблемі актуалізації міфоритуальних форм у поезії вісімдесятичників. Зокрема розглянуто структуротворчу роль міфологеми космічної ієрогамії у поетичному тексті. Підкреслено, що в ліриці вісімдесятичників актуалізуються архаїчні уявлення про ерос як про універсальний космотворчий принцип, а еротичне єднання осмислюється як ритуальний акт, що сполучає небесне й земне.

Звернення до архаїчних ритуальних форм у поезії вісімдесятичників пов'язане з духовними пошуками покоління, яке, відштовхуючись від «космічних» шістдесятих, заглиблюється в унікальність мікрокосму людської душі: відбувається інверсія руху думки від «уперед і назовні» до «назад і вглиб». Як зазначає Ю. Ковалів, у поезії вісімдесятих «стався перехід від «космічних» пристрастей сімдесятих і шістдесятих до морально-філософської проблематики конкретного людського буття» [1, 135]. «Широкоформатні», «глобальних масштабів» образи, «реалії космічно-індустріальної доби», «технізація» поетичної лексики у поезії шістдесятичників поступаються місцем культурологічності, історизму, асоціативності письма, екзистенційності проблематики у ліриці вісімдесятичників [2, 137]. Водночас відбувається залучення до сфери поетичного мовлення музичного дискурсу та дискурсу класичної літератури [3, 135]. Однак найважливіша зміна зачіпає філософське та естетичне підґрунтя поезії. «Шістдесяті роки повернули українській поезії об'єкт осмислення (конкретну людину в реальній дійсності), а вісімдесяті-дев'яності – суб'єкт, індивідуум, з усією дарованою йому природою свободою морально-естетичного вибору в межах ноосфери і навіть за її мислимим краєм», – зауважує В. П. Моренець [4, 171]. Така переорієнтація тематики та філософської проблематики на людину, на її витoki (у широкому розумінні), на її зв'язок із родом стає можливою завдяки повному дистанціюванню вісімдесятичників від «псевдоактуальних» запитів доби, завдяки вивільненню з-під влади загальносуспільного

й утвердженню цінності власної екзистенції [5, 96]. Якщо шістдесятичники полемізують із суспільно-історичною дійсністю, то вісімдесятичники повністю усувають її зі сфери свого поетичного мовлення [4, 168]. Водночас вони відкривають невичерпність мікрокосму людської душі, його недорівнюваність собі, його існування не так у «тут-і-тепер», як у «там-і-тоді» (мотив родової пам'яті, не-власної провини, залежності власного голосу від голосів минулого). М. Ільницький вказує на актуальні для поезії вісімдесятичників мотиви історичного зв'язку поколінь, усвідомлення своєї включеності у біокосмічні ритми і втрату гармонії з природою [2, 140]. В. П. Моренець наголошує на принциповому оновленні світоглядно-естетичної моделі (навіть шляхом актуалізації архаїчної, як у В. Герасим'юка), продиктованому потребою більшої присутності у ній Абсолюту [5, 98], а також на інтенсивному пошуку нових художніх форм, характерному для модерної лірики 80-х [5, 96]. Позначена доцентровістю поетичного світу та гостротою рефлексії, лірика вісімдесятичників не тільки дедалі більше увиразнює у поезії суб'єкт мовлення, а й обдаровує його досі незвіданими глибинами родової пам'яті,ступаючи до невербальної архаїки ритуалу [6, 78]. Якщо шістдесятичники зосереджуються на універсальності тематики, то вісімдесятичники виходять на універсальність міфоруитуальних форм; образно кажучи, шістдесяті цікавляться «людиною в космосі», вісімдесяті – «космосом у людині». Типовість міфоруитуального сценарію людського життя стає моделлю для осмислення унікальності власного досвіду.

Відтак аналогія «ерос - космос» стає канвою для побудови інших аналогій: індивідуального та родового, людського й божественного, унікального й універсального. Ерос є силою, вивільнення якої творить космос. Космічна ієрогамія Неба і Землі є не тільки первісним актом творення, космогонією і біогонією [7, 254], а й початком знищення хаосу як до-буття, як самодостатньої, досконалої, нерозчленованої та цілісної загальності, найповнішим виразом якої є метафора андрогинії. «Андрогинія», як зазначає М. Еліаде, «це давня універсальна формула, щоб виразити цілісність, об'єднання протилежностей, *coincidentia oppositorum*» [7, 256]. Повнота і цілісність як головні ознаки андрогинності не тільки характеризують стан світу до початку існування - вони є атрибутами верховних істот у найархаїчніших релігіях [8, 179]. Божественні істоти, що сполучали у собі жіноче й чоловіче, земне і небесне начало, могли творити й без ієрогамії (наприклад, у багатьох релігіях верховний бог творить сам із себе не тільки світ, а і власних дружину і дітей) [7, 255]. Першоплодним постанням космосу і життя є повнота, надмір буття, зосередженого в божественній істоті, вихлюп священності та сили, що дає змогу божеству поширити себе за власні межі, відзначає М. Еліаде [7, 263]. Виокремлення з недиференційованої загальності хаосу головних протилежностей - чоловічого і жіночого начал - є початком світотворення і одночасно - розривом первісної єдності. Розполовинений на дві головні протилежності світ, що перейшов зі стану загального буття у стан роз'єднаності, тепер приречений існувати у двох вимірах, двох особливих способах буття, які осягають світло і темряву, час і вічність, небо і землю, життя і смерть [7, 254]. Первісні божества, поєднані священним шлюбом, породжують істоти і речі, світ, яким він є. Основою існування новонародженого космосу є хистка рівновага між протилежностями, що його творять, адже зникнення однієї з них може спричинити хаос. Однак шлюбне єднання чоловіка і жінки в аспекті ритуальної практики означає не тільки наслідування первісного космогонічного акту, результатом якого є поява нового життя, а й способом віднайдення, бодай і миттєвого, первісної ідеальної, досконалої, нерозчленованої цілісності [7, 256].

Наслідування божественного шлюбу найчастіше пов'язане з культами Матері-Землі [8, 155]. Чоловік уподібнюється до насіння або дощу, а жінка - до землі; чоловік також уподібнюється до рала, а жінка - до ниви [9, 150]. Крім того, деякі види робіт або технологічних процесів описуються у термінах сексуального єднання чоловіка і жінки (див. еротичні за змістом загадки, відгадки до яких стосуються переважно

господарської діяльності [10, 22]), що відображає глибокий зв'язок технології та ритуалу [11, 64], адже кожен людський жест відсилає до міфічних першопочатків і першопредків. Отже, ритуальне наслідування космічної ієрогамії має стосунок до священного, оскільки допомагає людині знайти своє місце у світобудові.

Найвиразнішою ілюстрацією такого паралелізму є вірш В. Голобородька «Тур з одним рогом». Узяті епіграфом слова з народної пісні окреслюють міфологічну тему, відгомонам якої є фольклорні зразки. Сама структура вірша нагадує будову магічної формули, з властивими їй виразними зачином і завершенням [12, 21]. Така будова є відтворенням чіткої послідовності ритуальних дій: зачин відповідає зближенню «свого» і «чужого» світу, а завершення - укріпленню межі між світами [13, 11]. У цьому разі В. Голобородько звертається до паралелізму статевому акту й оранки землі, перекодовуючи перше у термінах другого. Всі використані автором символи (тур, плуг, ріг, жито) взято з весільного фольклору; як припускає Ф. Вовк, паралелізм чоловік=бик є ведичним відгомонам [14, 281]. Однак В. Голобородько застосовує подвійне перекодування: чоловік є туром, а тур є плугом; жінка є нивою, яка стає ріллею. Однозначним є паралелізм крові / червоного маку і фалосу / рогу [15, 93]. Попри позірну прозорість символіки, вірш має кількашаровий рівень організації, і ключовими тут є саме подвійні символи, адже йдеться не про десакралізований жест, а про одкровення міфа, ритуальне відтворення первісної ситуації (на це вказує минулий час композиції). «Темна печера, що була житом» [16, 53] — це і первісна нерозчленованість Всесвіту, і лоно землі, і лоно жінки, і начало всіх начал. Чоловік-Небо найчастіше являє себе у вигляді небесної вологи (ведичний бик Сوما, який є уособленням небесного Бога, запліднює дощем Матір-Землю) [14, 316]. Отже, чоловік-тур є Небом, а жінка-нива - Землею. Виокремлення цих двох космічних сил - лише підготовка до світотворення. Тільки з'єднавшись, два перші рівні утворюють третій. Так ми виходимо на третій символічний рівень: тур стає плугом, а нива - ріллею. Оранка землі є метафорою єднання чоловічого і жіночого начал, тому основою для творення символики третього рівня є функціональність («нива» є самодостатньою, і, лише взаємодіючи з плугом, вона стає ріллею; Тур з божества явленого перетворюється на божество діюче). Така явленість у дії є підставою для творення численних імен божества [17, 50]. Однак унаслідок єднання плуга і ниви не родиться життя, а проливається кров. Слід сказати, що акт дефлорації у багатьох культурах входив у весільний або ініціальний ритуал і супроводжувався численними приписами і за-

боронами, адже був пов'язаний з появою крові [див.: 18, 676]. Імовірно, обряд комори у весільній церемонії раніше був жіночою сексуальною ініціацією, після чого дозволялись необмежені сексуальні стосунки (таке припущення підтверджує існування у деяких архаїчних народів дефлорації штучним способом), тобто обряд комори був включений не у весільний, а в ініціальний ритуал [14, 318]. У сексуальній ініціації дівчини наявна символіка свого/чужого - дефлорація має відбуватися лише у нежитловому приміщенні, із залученням атрибутів «іншого» простору - соломки, каміння, дерева тощо [14, 279]; сорочка з «ознаками дівочтва» теж не повинна зберігатись удома (в Індії її віддають священику [14, 285]). У цьому випадку маємо аналогію «порушення цілісності тіла - порушення цілісності космосу»; акт дефлорації сам по собі є небезпечним, бо випускає на волю сили хаосу [9, 162]. Найпоширенішою фольклорною асоціацією є дівоча кров - калина (каліною називали і шлюбну сорочку дівчини) [14, 284]. Однак у В. Голобородька це мак - квітка, що символізує кров убитої людини. Поява такої асоціації переводить міфологічний сюжет в іншу площину - це не просто дівоча кров, а кров-пожертва.

Річ у тім, що постання нового життя можливе не лише через космічну ієрогамію, а й через убивство або добровільну самопожертву. У багатьох міфологіях існує сюжет про постання космосу або біосу з тіла первісного вельетня [7, 264]. «Пожертва», як зазначає М. Еліаде, «здійснює грандіозне перенесення: життя, зосереджене в одній особі, переростає цю особу і проявляється в космічному чи колективному масштабі» [7, 264]. Ритуальне розчленування жертви і закопування в землю шматків її тіла символізує насіння, що запліднює Землю [19, 86]. Жертва забезпечує тривання життя саме завдяки постійному переходу від одного способу буття до іншого. Отже, В. Голобородько актуалізує два аспекти міфа - космогонія можлива як у результаті космічної ієрогамії, так і внаслідок первісного жертвопринесення. Тому Матір-Земля є такою, що дає і забирає життя, а досвід сексуального єднання може бути зіставлений з досвідом смерті, адже у людській психіці існує глибинний зв'язок «священного, смерті й відродження з насиллям, агресією, стражданням і сексуальністю» [20, 13].

Мотив космічної ієрогамії у В. Кордуна пов'язаний із пізнанням космосу через ерос. Своєю будовою вірш «І дух землі» нагадує інваріант космогонічного міфа. Єднання «Я» і «Ти» є відтворенням космічного шлюбу Неба і Землі. Буття виявляє себе через співдію, адже дві протилежності є не самодостатніми окремішностями, а переповненням і вихлюпом енергії («дух землі дуднить із глибини», «дощ завис над

нами» [21, 70]). Дощ є маніфестацією Неба, небесним Богом, що утверджує себе у дії. Сексуальне єднання чоловіка і жінки перебуває у площині не буденного, а сакрального часу - пізнання законів світотворення можливе через повторення первісного космогонічного акту:

ти на землі лежиш
а я схиляюсь над тобою -
з неба.

Фактично Я є Небом, а Ти є Землею, і те, що відбувається тут і тепер, є реактуалізацією первісної події, що відбулася на початку часів. Повторення божественного жесту - це спроба вийти за межі власної людської природи, відкрити для себе джерело сакральності, яке живить світ. Ерос у цьому контексті відповідає молитві або філософським рефлексіям, адже чуттєвий досвід не дорівнює самому собі, є не метою, а засобом пізнання божественного.

Якщо для В. Кордуна ерос - це сила, що дає змогу подолати дуальність і наблизитися до первісної цілісності, то у М. Воробйова - усвідомити суть цієї дуальності, яка утримує світобудову в рівновазі. Іронічне «Кохання» може служити ілюстрацією леві-стросівської тези про синтезуючу роль міфа. За К. Леві-Стросом, функція міфа полягає у тому, щоб виявляти, фіксувати, пояснювати і, за змоги, долати суперечності. Доляння суперечностей відбувається через введення «третього члена», який є проміжною ланкою між двома опозиціями, а, отже, зм'якшує протистояння [22, 212]. Дослідження сукупності міфів певної культури дають змогу виявити також корелятивний зв'язок між певними елементами міфа [22, 212].

Пісок в знеможі від води
вода в знеможі від піску [23, 203], -

класичний міфосюжет космічної ієрогамії (чоловіча іпостась - пісок, жіноча - вода). Внаслідок священного єднання постають істоти й речі; в іншій ситуації зближення протилежностей обертається взаємним знищенням (вогонь і вода на початку часів творять світ, а у звичайній ситуації вода знищує вогонь) [24, 15]. Пісок в ієрархії міфосимволів є «дольною», належною до посейбічного світу субстанцією, що, так само, як прах або глина, є знаком земної іпостасі [18, 315], тобто втіленням жіночого начала; вода теж є жіночим началом [9, 150] - отже, йдеться не про єднання, а про роз'єднання елементів, що підтримують рівновагу світобудови. Таке трактування традиційного сюжету цілком вписується у філософську систему і поетику М. Воробйова: для нього важить одномоментний спалах істини, а не тяжіння позачасового Логосу, вивірених істини реальністю, а не пошук її поза межами

світу. М. Воробйов – співець краси світу, з його гармонією і неспівмірностями; навіть фантасмагорична апокаліптичність деяких його візій не зачіпає благості реального «тепер». Це краса чіпких меж, а не розмитих граней. Тому *«синя трава»*, народжена від шлюбу Землі та Неба, стоїть осібно, не утворюючи ні з ким ані опозиції, ані пари. Так само осібно стоїть і роса, що перебуває між Землею і Небом, у позиції медіатора (ще одна можливість подолати міфологічну опозицію – знайти проміжну ланку між її членами [див.: 22, 213]). Така ситуація несамоодатності, приреченості вивіряти своє існування існуванням іншого (*«там скімлить роса»*), не суперечить, однак, загальній роз'єднаності космосу, що виявляється у фіктивній ієрогамії води і піску – двох жіночих начал – та осібності трави. Така перспектива дає змогу побачити інший космос – не гармонійно врівноважений взаємодією протилежностей, а мозаїчний, асиметричний, однак цілісний.

Міфологічна модель космічної ієрогамії наявна й у вірші «Він цілує її». Чоловічому началу відповідають день, світло, початок, рух вгору, активність:

він цілує її
і це може бути що сонце сходить [23, 118].

Жіночому началу – ніч, темрява, кінець, рух донизу, пасивність:

її уста палають –
і це може бути що в присмерку сонце заходить...

Це не злиття, а вічне наближення, приреченість існувати на різних полюсах, незбіг, установлений з первовіку. Поцілунок не долає колообігу часу; існування у часі – це перебування у межах своєї людської природи, неодмінними атрибутами якої є сексуальність і смертність. Ерос і тут є засобом роз'єднання речей, підтримання цієї елементаризованості, яка є умовою існування космосу.

Ерос у І. Римука є пов'язаним з тишею і сакрумом. Показово, що ерос виявляється не у слові, а у жесті (*«Двоє блукали в деревах»*). У світі, поділеному на людське і божественне, на людське і природне, слово завжди належить людському, а німота – чужому, звіриному, божественному (*«тверднула тиша»* [25, 35]). Ліс у вірші – не тло, не місце дії, а полюс тяжіння, особлива форма буття, що втягує двох людей у свою орбіту, робить їх причетними до своїх таїнств і метаморфоз (*«Птахи вчилися ніжності. Крила, як течі, тремтіли»*). З іншого боку, він є ніби віддзеркаленням внутрішньої реальності, знаком встановлення кореляції між еросом (пізнанням іншого) і логосом (пізнанням світу). Жінка є таким самим лабіринтом, як і ліс: взяти хоч би послідовність «жінка – ожина – біль»:

Жінка зривала ожини, й ожини тяжіли до жінки, жевріли темно. Ожинам боліли соки...

Жінка – непіддатлива, шорстка, нерозгадана: до неї треба доступатися, продиратися крізь ожини зарості інакшості (враження майже фізичної перепони посилюється вишуканим звукописом з опорним звуком Ж). Протиставлення *«плахи розстелених трав»* (дотично-зоровий образ, суть якого – м'якість, невидимість, невідчутність) і *«плахи співучого тіла»* (граничний вияв присутності, агресивне заволодіння простором) відповідає кульмінаційному моменту – перебуванню у межовій ситуації. Ініціальний досвід пізнання єдності любові та смерті пов'язаний з образом тіла-плахи – сам факт встановлення такої відповідності свідчить радше не про зв'язок смертності та сексуальності, а про належність до першооснов через ерос. Переживання любові як смерті виводить еротичне відчуття за межі тілесного і наближає його до реальності божественного («ствердіння» тиші як входження у межі сакруму). Вихід за межі свого Я пов'язаний не тільки з пізнанням себе в іншому, а й з пізнанням себе у дзеркалі світу. Встановлення відповідності макро- і мікрокосму відбувається через реалізацію міфологеми космічного шлюбу. Жінка-ожина як іпостась Землі, з притаманним цій міфологеми поєднанням ідей смерті (*«жевріли темно»*), родючості (*«божжевільні ожинні обжінки»*) і материнства (*«ожинам боліли соки, мов стужавілим персам»*), єднається з чоловіком-птахом – іпостассю Неба. Ця мить найвищої напруги позначена ущільненням і наступною зупинкою часу (*«тверднула тиша»*, *«ожинам боліли соки»*, *«птахи вчилися ніжності»*) – ожини прагнуть бути зірваними, мить наближає своє настання. «Збиранню» простору (єднання Неба і Землі) відповідає «збирання» часу (злиття трьох фаз часового потоку). Отже, еротичне переживання мислиться як мить спалаху істини, як підтвердження належності до повноти буття.

У В. Еерасим'юка дощ як небесна запліднююча волога перебуває на межі міфологічного і реального часу (*«За вікном – водоспад»*) – є *«кілька століть»*, і є *«вперше»* [26, 49]. Еерасим'юк, з його складною метафориною, не просто малює пейзаж зі зливою – цей дощ є повторенням чогось, що відбувалося з первовіку. Це не *«потоки»* теперішності, а первісні води сотворення світу, парування Неба і Землі. Дощ розриває завісу часу, являючи шумовиння віків і неповторність миті:

Може, краплі й зберуться, але не повторять
Навіть те, що несли в цих віках – тільки ніч!..

Ця мозаїчність, неоднорідність, дискретність часового потоку дає змогу у минулому прозріти теперішнє, адже «ти» — і тут (*«тихо ми си-*

димо»), і одночасно - «з-під високих потоків до мене біжиш». «Нехитрий притулок з водою над ним» - це модель космосу серед хаосу «високих потоків», себто жінка належна як до космічного, так і до хаотичного начал, підвладна і одночасно непідвладна часові. Повторення космічної ієрогамії («до мене біжиш, І на холодному склі залишаючи тіло, / все розбризане...») заново творить світ («ніби води й не падали з пліч»).

І. Малкович у своєму «Заплідненні новосвіту» поєднує апокаліптичні візії та символіку архаїчних міфів. «Старий світ», що тримається на трьох китах, руйнується, а натомість, запліднений лавою вулканів, постає «новосвіт». В основі такої моделі лежить архаїчне вчення про космічні цикли - ера статичності і спокою змінюється ерою динаміки та руху. Світ руйнується і видозмінюється доти, доки не дозріває до чергової ери спокою [27, 621]. «Запліднення новосвіту» відбувається через шлюб вогню і води (вулкани - кити). За давніми українськими уявленнями, світ постав, коли поєдналися брат і сестра, Вогонь і Вода (ритуальним відтворенням цієї космічної ієрогамії є купальське обрядове дійство [28, 16]). У І. Малковича вогонь є як руйнівною («вогонь пожирає ті спини» [29, 57]), так і запліднюючою силою. Однак вулкан, що його можна вважати, як і будь-який предмет з отвором посередині, іконічним знаком вульви [19, 89], і, крім того, символом Землі, зближуючись за значенням з такими міфологемами, як печера чи тріщина у землі [див.: 9, 154], у поезії І. Малковича є джерелом сімені-вогню, тобто чоловічим началом. Знищенню старого світу відповідає руйнування простору й часу («вихлюпують рештки годин») і пробудження Бога («Бог з божої сплячки встає»).

У багатьох архаїчних релігіях Бог, котрий творить світ сам із себе, потім відходить на найдальше небо, більше не беручи участі у житті створеного ним світу; до нього звертаються з молитвами лише в годину найбільших потрясінь і катастроф, що загрожують знищенням людського роду, і тоді Бог прокидається [30, 115]. Щодо аналогії «вогонь - сім'я», то «існує глибинний зв'язок між сонячним світлом, святістю, творчістю і сексом» [7, 567]. Для багатьох релігій характерна концепція, згідно з якою Сонце є праджерелом, що разом зі світлом випромінює життя (світ запліднений сім'ям з фалоса бога-творця) [7, 560]. Світло, вогненне сім'я є первинним творчим принципом, і, навпаки, сім'я є джерелом світла, тож, маємо семантичний ряд «божество - дух - світло - сім'я», властивий багатьом релігійним та філософським ученням [7, 557]. Отже, ерос є космічним світотворчим принципом, тотожним первісному світлу і божественному диханню.

Показовим є вірш Малковича «Жінка з вужами». Візуально цей образ асоціюється з трипільськими статуетками оголених жінок-Богинь, чий руки, груди і ноги обвивають змії [31, 63]. Ситуація, змальована у «Жінці з вужами», корелює з оргіастичними ритуалами, метою яких є відродження і відтворення вітальних сил космосу. Як зазначає М. Еліаде, метою будь-якої оргії є регресія у хаос, у докосмічний стан світу, щоб віднайти притаманну «початкам початків» досконалість і повноту [7, 266]. Регресія до хаосу - це зникнення усіх притаманних космосу ознак, нівелювання протилежностей, творення «світу навиворіт». День і ніч западають у темряву, регламентовані звичаями стосунки стають неупорядкованими, і лише після цього постає оновлений і могутній космос. Повернення у докосмічний стан має активізувати світотворчі сили, що запліднюють Матір-Землю; з іншого боку, регресія до хаосу є поверненням у лоно Землі (ряд «лоно - печера - лабіринт»):

в темну улоговинку всі враз
ринули сповільна аж до дна ... [29, 75]

Опозиція світло / темрява, на якій побудовано сюжет вірша, утворює ряд «земля - ніч - хаос - жіноче начало». Отже, перед нами класична міфологема космічної ієрогамії - поєднання чоловічого і жіночого начал, Неба і Землі у світотворчому акті.

Про самодостатність жіночого начала і пасивність чоловічого («ніжно-нависний матриархат» [29, 62]) йдеться у вірші І. Малковича «Український південь». Попри історичний антураж («кіммерійські срібла і куниці») та очевидні алюзії до легенди про амазонок, рушієм цієї ліричної композиції є не історична ремінісценція, а апеляція до міфологічної тотожності жінка=земля, ствердженій на ранніх стадіях культури і пов'язаній з неусвідомленням ролі чоловіка в зачатті дитини. Дитина, як вважалося, з'являлася внаслідок контакту жінки з духом предка, тобто жінка народжувала самовільно, як земля [32, 361]. З появою стійкого парного шлюбного міфологеми всенароджуючої Землі було потіснено міфологемою космічного шлюбного Матері-Землі та Батька-Неба [27, 385]. У І. Малковича йдеться, власне, про таку владну самодостатність жіночого начала:

глянь - хоробрих воїнів полки
дозрівають в їхніх животах...

Замість звичної комбінації «чоловік - жінка - дитина» маємо двочленну «жінка - дитина». Чоловіче начало свідомо усувається (адже «хоробрі воїни» - не чоловіки, а діти). Однак якщо тактикою автора є актуалізація певних міфологем, сюжетів, історичних реалій, то стратегією

- гра з цими сюжетами і реаліями, що дає змогу подивитись на них під іншим кутом зору. І. Малкович не так використовує міфологічні сюжети та ритуальні моделі, як вибудовує (чи добудовує) авторський варіант міфа з традиційних міфологем.

Про глибинну відповідність ритмів космосу та людського життя розмірковує І. Маленький у циклі «Цвіте терен». Тема окреслюється відразу в двох напрямках: з одного боку, фольклорні ремінісценції («Цвіте терен»), з іншого - цитата з Б.-І. Антонича {«Рослинний бог кохання, первісний і чистий»). З одного боку - трагізм окремої історії почуття, що має початок і кінець, з іншого - закони космічної рівноваги, відповідно до яких кінець не може бути остаточним і неподоланим. Народження почуття збігається із пробудженням природи («у березні ти повинню скресала», «я був терновим пагоном», «ти тремтиш під раннім місяцем» [33, 91]), згасання - із завершенням природних циклів («місяць на спаді», найкоротші червневі ночі). Згасання почуттів позбавлене трагізму саме через свою закономірність - тут діє принцип відповідності, адже опадання плодів зовсім не означає смерть дерева, а лише початок нового шляху від цвіту до плоду. Використання фольклорних кліше («я - терен», «ти - малина») підкреслює не-особливість, не-унікальність історії, адже фольклор дає можливість виразити особистісне у не-особистісному, унікальне - у загальному, уможливує відчуття належності до космосу і до соціуму, до теперішнього й до минулого. Фігура паралелізму або метаморфози відсилає нас до світогляду, іншого, ніж індивідуалізм сконцентрованої на власному «его» сучасної людини, до світогляду, що заперечує скінченність і унікальність життя, стверджуючи нескінченні можливості проживання життя інших, життя в інших формах (докладніше про мотив метаморфози див.: [27, 147]). «Я - терен», «ти — малина» — не уподібнення, а відсторонення від власного Я, спроба заглиблення у світ, у біос (посилання на Антонича зовсім не випадкове!). Крім того, розгортання любовної містерії відбувається і як упізнавання світу в жінці та жінки у світі, коли вона виявляється водою («ти повинню скресала»), землею («тирозкрита... наче трава»), сонцем («ти недопита... мов голе сонце») і місяцем («наче на спаді місяць ти»). Чоловік віднаходить жінку в усіх стихіях, послідовно вивершуючи образ космосу («вода - земля - небо»), сприйняття і пізнання якого відбувається через ерос.

Проте амбівалентність цього образу полягає у тому, що космос існує одночасно і як особистісна модель, мисленнєвий образ (точніше, відчуття цілісності космосу досягається через пізнання жінки, відкриття для себе жіночого тіла), і як часовий потік (космос реальний, об'єктивний, зов-

нішний, цілісність якого забезпечується сталістю циклічності, оприявленої передбачуваними змінами). Сприйняття космосу як часового потоку пов'язане з відчуттям не плінності, марноти, а довершеності сущого і благості існування у часі. Сонце здійснює свій рух від березня до червня — «ранній місяць» березня перетворюється на «тонкий серп» шербатого місяця у червні. Розквіт почуття - це «розкрита трава», це повинь, це «отяжлі краплі»; вмирання почуттів асоціюється з «прим'ятою», «вигорілою» травою, рікою з «гіркою каламутною водою», берегом, з якого «обвалювалась глина». Однак цілісності, не-дискретності часового потоку протистоїть роз'єднаність простору, що розпався на «два півсвіта», на «твій» і «мій» берег. Отже, ерос є «клеєм» елементів космосу, а цілісність космосу може бути помислена тільки опосередковано - у цьому разі єднання з жінкою і є спробою віднайти цілісність світу, потвердити реальність Я реальністю світу.

Про всеохопність еросу з ледь помітною іронією говорить і А. Кичинський:

Щось подібне було вже на світі.
Всі ми вийшли з полону води
і відразу потрапили в сіті
не прим'ятої ще лободи.

(«Наче в цілому світі - нікого» [34, 191])

Ерос є не тільки універсальним законом продовження життя, а й законом творення космосу. Світ, що постає як наслідок космічної ієрогамії Неба і Землі, пройнятий і одухотворений силою, що дала йому початок - таким чином, біос підлягає законам космосу. Постання космосу з божественного шлюбу - не перенесена на макрокосм аналогія, а перший взірцевий акт, що уможливив інші подібні акти [7, 19]. Божественність єднання чоловіка і жінки у тому, що воно є повторенням космічної ієрогамії, ритуальним аналогом світотворення. Ерос є космотворчою силою, що протистоїть хаосу. Вода, матеріальний і просторовий аналог первісного хаосу [32, 240] («незаймані води земні»), відповідає стану існування світу до появи слова і до появи еросу, який є не так усвідомленим потягом, як інтенцією, мовчанням, де зріє слово («ми з тобою приснилися рибам»). Любовне єднання наслідує космогонічний акт («щось подібне було вже на світі»), творячи світ з того хаосу, головними ознаками якого є цілісність, нерозчленованість («незаймані води земні»), спресованість часу і простору, непочатість буття («наче в цілому світі - нікого»). Світова гармонія у цьому заново сотвореному космосі тримається на симетрії мікро- і макрокосму, відповідності біосу і космосу. Для досягнення потрібного смислового ефекту автор вдається до позасмислових засобів, так будуючи

останню строфу, щоб суміжні рядки утворювали дзеркально симетричну фігуру:

Пахне берег нічною водою.
Пахне берегом темна вода.
Пахне тіло твоє лободою.
Пахне тілом твоїм лобода.

Все в космосі має свою протилежність і свою відповідність (берег/вода є аналогом небо/земля); життя, своєю чергою, підвладне цим космічним законам (аналогія «ми» - «космос»).

Життєтворча сила еросу полягає у тому, що він уписує космос у біологічні ритми (як у вірші Ю. Буряка «Біос у кераміці»):

Містерія любові у вселенському квіті:
Квітування й віншування Праматері -
Природи [16, 14].

Ерос є тим «джерелом прасущим», яке урухомлює мертву матерію, творячи з неї живий і одухотворений космос. Водночас тривання біосу є не народженням третього від єднання протилежностей, а всесвітньою метаморфозою форм, що уможлиблює колообіг життя:

Із гілки вироста крило, з крила - рука,
з руки - любов.

Таке тривання заперечує унікальність кожної окремої форми існування, однак утверджує унікальність життя взагалі. Відповідно, життя не є підвладним смерті, яка є лише переходом до іншої форми буття. Ерос {«любов»}) уможлиблює цю постійну зміну форм, заперечуючи непорушність форми як такої (у «незайманих лонах» «цнотливих океанів») чути «двигіння народжуваних материків»)). Однак передати, закріпити цю невлонну біжучість колообігу форм існування може лише «єдино точна вивіреність форм») кераміки. До паралелі «творення космосу - тривання біосу» додається ще відповідність еросу і слова - тих сил, що уможлиблюють народження світу (мається на увазі слово магічне, слово сакральне, аналог божественного слова). Ерос як слово тіла і слово як ерос творення є взаємовідповідними. Старовинний керамічний виріб є аналогом сакрального слова - не лише тому, що сама по собі технологія, процес творення є ритуальним наслідуванням первісного жесту [11, 63], і не тому, що у ньому закладено інформацію, яка має стосунок до сакрального, а тому, що священне слово, як і ритуальний предмет, є моделлю Всесвіту. Отже, ерос є силою, що має стосунок не лише до постання космосу, а й до творчості.

Таким чином, тема священного шлюбу, що звучить у космогонічних та етіологічних міфах, уможлиблює розвиток аналогії «ерос - космос»,

де ерос осмислюється як творча, світла, одухотворююча, священна енергія. Досить часто звернення до аналогії «ерос - космос» у поезії вісімдесятих зумовлено характером філософських пошуків доби, пов'язаних з утвердженням своєї достеменності, з пошуком витоків власного слова, віднайдення яких відбувається у позавербальній площині. Вісімдесятники переймаються віднайденням правитоків, зануренням у першоматерію ритуалу, переосмисленням традиційних уявлень за допомогою архаїчних пластів слова, уподібнюючи структуру тексту до структури міфа або замовляння, вибудовуючи з ритуальних жестів, знаків, міфологем космос власного слова. Наявність у тексті В. Голобородька міфоруитуального комплексу, пов'язаного з ідеєю взаємозв'язку еротичної, аграрної магії та магії жертвоприношення, зумовлюється існуванням на глибинному рівні відповідності між досвідом смерті та шлюбного єднання. В. Кордун омислює єднання чоловіка і жінки як наслідування божественного акту, що стався на початку часів - отже, ерос є засобом долучення до джерел сакральності. Для І. Римарука, як і для В. Кордуна, ерос має божественну природу, бо дає змогу людині через прилучення до Іншого подолати обмеженість власного Я, приреченого перебувати у смертному тілі. В. Герасим'юк зосереджується на ідеї взаємодії часів, наближення до міфологічного часу першопочатків через лакуни у часі реальному; ерос, таким чином, змінює режим сприйняття людини, дозволяє їй заглибитись в інший вимір реальності. У поезіях І. Маленького та А. Кичинського мотив космоїчної ієрогамії пов'язаний з відповідністю ритмів космосу та людського життя, а Ю. Буряк осмислює ерос як загальний принцип творення. Для М. Воробйова та І. Малковича віднайдення міфологем та ритуальних моделей є не метою, а стратегією. Зокрема, М. Воробйов осмислює ерос як вічне наближення у неможливості остаточного злиття, зумовлене неподоланною дуальністю світу. І. Малкович «грається» в міфологію, переосмислюючи сюжети космогонічних міфів. Шлюб вогню і води, мотив оргії, мотив самодостатності жіночого начала є для І. Малковича лише цеглинками для побудови власних сюжетів. І якщо сімдесятники В. Голобородько та В. Кордун, чия поезія тяжіє до епіки, переймаються проблемами автохтонності людини (в широкому розумінні, що передбачає гармонійні стосунки між космосом і соціумом, між родом та індивідом, між землею та людьми, що на ній живуть), то у творах «вісімдесятників» В. Голобородька та І. Римарука зростає моральна напруга, посилюється етична проблематика: унікальність власного досвіду осмислюється через міфоруитуальні моделі. Для І. Малковича, а почасти і для М. Воробйова, міфологічні мотиви та ритуальні

ситуації стають предметом критичного осмислення та матеріалом для побудови власних поетичних візій. Якщо шістдесятники орієнтуються більше на фольклорно-пісенні зразки, то вісімдесятники підтверджують питомість свого поетичного слова реальністю позавербального ритуального жесту. Через звернення до архаїчних ритуальних моделей вісімдесятники не просто оновлюють поетичну лексику і розширюють те-

матику, а рішуче відмежовуються від панівного соцреалістичного дискурсу, від зужитих штампів поетичного мовлення (недоладність яких навіть ставала предметом окремих критичних студій - докладніше про це див.: [35, 158-170]). Змінюється і той спосіб, у який являє себе поетичне слово: зникає декларативність і риторика, а сповідальність поступається місцем візійності та інтелектуальній напрузі.

1. Ковалів Ю. Так, висока вода // Дніпро. - 1984. - № 11.
2. Ільницький М. Перегук через покоління (Нотатки про сучасну молоду поезію) // Київ. - 1986. - № 4.
3. Бондар-Терещенко І. Двері до себе (Про герметизм поезики 80-х рр.) // Сучасність. - 1997. - № 9.
4. Моренець В. П. Прощання з ідеологічною вічністю // Березіль. - 1997. - № 1-2.
5. Моренець В. П. Сучасна українська лірика: модель жанру // Сучасність. - 1996. - № 6.
6. Моренець В. П. Поезія трьох десятиліть: гармонія і суперечності // Діалектика художнього пошуку. - К.: Наукова думка, 1989.
7. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін. - К.: Основи, 2001.
8. Фрээр Дж. Дж. Золота ветвь. - М.: Издательство АСТ, 2003.
9. Бовуар С. де. Друга стаття: У 2 т. - К.: Основи, 1994. - Т. 1.
10. Динарів М. З поля фольклору й мітології. - Львів, 1903.
11. Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. - Л.: Наука, 1989.
12. Познанский Н. Заговоры: опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. - Пг., 1917.
13. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. - СПб.: Наука, 1993.
14. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. - К.: Мистецтво, 1995.
15. Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства. - М.: Искусство, 1972.
16. Вісімдесятники: Антологія нової української поезії / Упоряд. І. Римарук - Едмонтон, 1996.
17. Цивьян Т. В. Змея=Птица: К истолкованию тождества // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. - Л.: Наука, 1984.
18. Славянские древности. Этнологический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. - М.: Международные отношения, 1999. - Т. 2.
19. Кісь О. Ерос і водна стихія (Первісна семіотичність шлюбної магії) // Сучасність. - 1994. - № 1.
20. Дмитриева Т. Н. Жертвоприношение: поиски истоков // Жертвоприношение: ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. - М.: Языки русской культуры, 2000.
21. Кордун В. Зимовий стук дятла // Світо-вид. - 1997. - № 1-2.
22. Леві-Строс К. Структурна антропологія. - К.: Основи, 2002.
23. Воробйов М. Слуга Півонії: Поезії. - К.: Просвіта, 2003.
24. Топоров В. Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. - М.: Наука, 1980.
25. Римарук І. Висока вода. - К.: Молодь, 1984.
26. Герасим 'юк В. Була така земля: Вибране. - К.: Факт, 2003.
27. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. - М.: Олимп, 2000. - Т. 2.
28. Москаленко М. Передмова // Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі / Упоряд. М. Н. Москаленко. - К., 1988.
29. Малкович І. Вірші. - К.: Український письменник, 1992.
30. Малиновский Б. Магия, наука и религия. - М.: Рефл-бук, 1998.
31. Павленко Ю. Дохристиянські вірування давнього населення України. - К.: Либідь, 2002.
32. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. - М.: Олимп, 2000. - Т. 1.
33. Маленький І. Цвіте терен. - К.: Радянський письменник, 1991.
34. Кичинський А. Повторення непройденого. - К.: Дніпро, 1990.
35. Моренець В. П. Міра співучасті // Вітчизна. - 1984. - № 4.

1. Borysiuk

THE MYTHOLOGEME OF COSMIC HIEROGENICS IN THE POETRY OF THE 80s GENERATION

The article is dedicated to the question of the actualization of mytho-ritual forms in the poetry of the 80s generation. Attention is focused on the structure-forming role of the mythologeme of cosmic hierogenics in a poetic text. The actualization of archaic thinking about the erotic as a universal cosmic-forming principle in the poetry of the 80s generation is emphasized; this erotic fusion is understood as a ritual act that unifies the heavenly with the mortal.